IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 5 - Maggio 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

AMENDOLA FILOSOFO

La parte presa da Giovanni Amendola nella filosofia italiana del Novecento è strettamente connessa con il periodo formativo della nostra nuova cultura che va dal 1903 al 1913, è anzi rinchiusa cronologicamente in quel decennio. Accanto ai nomi di Calderoni e Vailati, il suo compie la triade dei pensatori che rappresentano il pragmatismo critico in Italia.

Scarse le linee esteriori, scarsa la mole tipografica di quest'opera. Amendola si laureò in filosofia nel 1904, e acquisì la libera docenza in filosofia teoretica presso la R. Università di Pisa nel 1912; pubblicò una serie di studi di carattere tecnico (*Filosofia e psicologia nello studio dell'io; La categoria;*) e acute rassegne critiche sulla filosofia italiana nella *Revue de Métaphysique et Morale*, collaborò attivamente al *Leonardo*, alla *Voce*, al *Rinnovamento*, e a varie riviste filosofiche, mantenendo sempre un atteggiamento personale, che si era cominciato a definire nell'opera sulla *Volontà e il Bene* (1909) con caratteri propri.

Nel 1911 diresse anzi in collaborazione col Papini e in gran parte compose egli stesso, una rivista sua, *L'Anima*, dedicata essenzialmente a problemi di carattere etico e religioso. Come storico della filosofia si occupò con molta serietà e perizia dei pensatori inglesi e francesi della corrente psicologica e associazionistica, da Berkeley di cui tradusse la *Teoria della Visione* (pubblicata sol dopo la guerra) a *Maine de Biran*, di cui espose nitidamente in un bel volume le dottrine. Nè mancava in lui una forte e maschia vena di letterato e di critico di cui si trovano i segni più cospicui nel volume di prose da lui raccolto col titolo *Etica e biografia* (1914) e negli studi dedicati a Leonardo e a Michelangelo, di cui commentò le poesie. L'esercizio del giornalismo e della politica militante sospese poi, ma solo materialmente, questa serena e raffinata attività: e ne filtrò i risultati in una nuova esperienza. Ma essa aveva già recato agli studi filosofici un valido contributo: se anche non uscì dalla cerchia degli iniziati e del gruppo vociano, venne subito apprezzata e seguita con interesse da chi poteva intenderla. Il pubblico colto non ne doveva conoscere i frutti se non in via indiretta, e più tardi; un paio di volumi tuttavia *La volontà e il bene*, *Etica e biografia*, furono abbastanza letti. E del resto, non è il numero dei lettori nè la risonanza mondana che possa aver peso nella valutazione di un filosofo: poichè i filosofi patiscono un poco, in misura più ristretta della fortuna delle loro idee, la cui penetrazione è spesso lenta e si svolge per vie nascoste all'occhio profano.

Per capire la posizione di Amendola, si ricordi che il risveglio della filosofia italiana nei primi anni del secolo non fu rappresentato dalle grandi costruzioni sistematiche e dalle complesse rivalutazioni storiche del Croce prima, e poi del Gentile, del Martinetti, del Varisco; nè dall'andamento più ricco e vivace degli studi filosofici nelle varie «Scuole». Un merito non indifferente per quel risveglio, anche in senso speculativo, bisogna riconoscere al movimento pragmatistico, così nella sua forma culturale, a cui diedero opera gli scrittori del «Leonardo» e della «Voce», come nella sua forma critica e speculativa, al cui sviluppo l'Amendola contribuì potentemente. Chè anzi il pragmatismo, nato nella cultura filosofica anglosassone come reazione alla idolatria della scienza, di cui essa negava il valore assoluto e dimostrava la natura essenzialmente utilitaria (e in questo senso lo svolse tra noi specialmente il Vailati) assunse subito nell'opera del Calderoni e dell'Amendola quel più profondo aspetto lirico-religioso, di colorito spiccatamente romantico, che rappresentò la fase più alta della sua evoluzione e il suo titolo maggiore di fronte alla filosofia contemporanea.

Amendola, fin dai suoi primi saggi, criticava con limpido acume la concezione intellettualistica della vita, che vuol chiudere l'attività dello spirito negli schemi predeterminati di «pallide, esangui» categorie. La psicologia tradizionale si rilevava, sotto le sue analisi, un giuoco di fantocci spirituali, che raggiunge lo scopo di presentare una veduta complessiva superficialmente chiara della vita dell'«io» solo a patto di sacrificare la fluida ricchezza degli stati d'animo e dei contenuti concreti di cui quest'«io» intesse la sua trama. Il filosofo cercava di riconquistare, attraverso la dissoluzione degli schemi, questa intima e concreta realtà dell'individuo, nella quale si radica la persona umana, in tutta la sua dignità e in tutto il suo valore: una realtà di squisita finezza, di delicatissima costituzione, risolubile senza residuo in toni puramente qualitativi: la vera realtà, lo spirito. In questo punto di vista di Amendola già affiorava invero una delle esigenze più profonde della filosofia contemporanea, che oggi appunto si affatica per coniugare le più sottili trame della dialettica con l'infinita varietà degli atti e dei momenti in cui consiste il reale.

Ma la coscienza di questa molteplicità di natura qualitativa di cui si alimenta il fiume dell'«io» genera il problema della sua unità. Come si collegano in una cerchia saldamente organica i fuggevoli, evanescenti toni della vita? Come scaturisce dal loro instabile flusso l'individuo, la persona? Ora Amendola, sviluppando il suo pragmatismo, trovò questo centro organizzatore nella volontà: essa fa convergere insieme le multiple forze della vita, essa trasforma il vago indeciso pulsare della coscienza in ritmo creatore, essa è la generatrice della dignità umana e dei valori spirituali, il vero «io». Perchè io sono in quanto voglio; e si deve intendere questo «voglio» nel senso più concreto ed effettivo della volontà vivente e operante nel mondo. Posizione di cui è facile indicare le origini in momenti culminanti della filosofia moderna e contemporanea (la teoria Kantiana e fichtiana del primato della ragion pratica, la filosofia dell'azione predominante nello spiritualismo francese); ma non scevra ancora di difficoltà (donde nasca questa volontà, in quale relazione essa stia col mondo, come possa dominare il campo della conoscenza) e di nascoste tendenze verso la religiosità e la trascendenza, che nell'Amendola anzi si resero tosto palesi.

Pure, il valore etico di questa filosofia è incalcolabile. La massima in cui essa viene a concretarsi, «la volontà è il bene», rappresenta veramente l'acme dello spirito moderno, della sua opposizione all'antico, della rivoluzione tante volte già iniziata (col Cristianesimo, con la Riforma e il Rinascimento, con Kant e il romanticismo). L'opera principale di Amendola in cui quella massima è vivacemente svolta, rappresenta veramente la chiave di volta della sua filosofia e della sua politica. Concepire la volontà come il bene, unico bene essenziale e positivo, significa infatti considerare le conseguenze, le circostanze, le opportunità, le utilità come elementi affatto trascurabili e secondari di fronte alle esigenze della dignità personale, dell'azione morale. Male è non agire; male è cedere, piegarsi; la personalità umana vive in quanto si afferma, lotta, resiste contro la bufera anche a costo di spezzarsi. E' questo il nuovo stoicismo del mondo moderno; fu questa non solo l'idea, ma la legge della vita di Giovanni Amendola. Il filosofo si arresta cauto a ponderare le incertezze che lascia ribollenti dietro la sua scia questa superba dottrina, le distinzioni che essa trascura, le esigenze critiche che le stanno contro; il politico si preoccupa delle perturbanti illazioni che se ne possono ricavare a confronto della coscienza normale e mediocre di un'immensa maggioranza. Ma quando noi la vediamo attuata, nella sua natura splendidamente aristocratica, come l'abbiamo vista attuare da Amendola stesso nella sua operosità quotidiana, — le difficoltà si attenuano, i dubbi teorici svaniscono, l'interprete e il critico si trasformano in ammiratori.

Uno dei Verri.

La pittura veneta del '400

La pittura veneta.

La Venezia del '400 è la città delle sagre e delle processioni: questo carattere si ripercuote nella sua arte, arte di lusso. La pittura veneziana non ha un periodo mistico: dal bizantino passa subito alla decorazione e al gusto per la pittura narrativa. Il giottismo di Guariento e di Jacobel del Fiore non ha fortuna (il mosaico al posto dell'affresco). Il mosaico può continuare insieme col formalismo ecclesiastico sino al '400 perchè la vita veneziana occupata in attività pratica manca di libera critica, di poesia, di ambiente letterario; è dominata dallo spirito popolare, dall'acquiescenza alle idee fatte. Venezia, come Genova al tempo del suo massimo fiore commerciale, non può avere una civiltà (tutt'al più, oltre i commerci, un'architettura e un'arte decorativa). Questo sembra apparentemente paradossale, ma invece ben si comprende se si pensa che i popoli orientali coi quali Venezia era in contatto erano ormai in decadenza. Gli Arabi avevano già data tutta la loro civiltà ai popoli mediterranei nell'alto medioevo. I Turchi non portano nulla di nuovo. Venezia dunque nel '300 e in parte del '400 è il centro d'Europa solo come centro di passaggio. Una civiltà a Venezia può cominciare soltanto quando la Repubblica viene a partecipare alla vita della penisola e si incontra col Rinascimento in pieno fiore. (Ecco la ragione politica del fatto che i maestri dell'arte a Venezia siano Donatello, Gentile da Fabriano, e, per i Veneziani, Antonello da Messina e Giovanni di Colonia).

L'occupazione di Padova creerà la cooperazione Mantegna-Bellini, uno dei fenomeni più gloriosi e più significativi della nostra storia.

Jacopo Bellini.

Benchè tutte le sue più grandi opere siano andate perdute, Jacopo Bellini si può considerare come un potente pittore. Vivono in lui risorse precise di creazione. La sua pittura è nuova; ossia ha un'originalità bizantina, ma s'inquadra in un gusto e in una curiosità di perfetta rinascenza. Nei suoi disegni ci sono già le luci, la chiarezza della pittura veneziana. Le Madonne invece, le sole pitture che ci siano rimaste di lui, benchè siano molto più agili delle rigide calligrafie di Squarcione, hanno ancora elementi tradizionali in certe regolarità di contorno, negli ori, nella disposizione degli angeli. Eppure già s'intravvede il tipo della Madonna di Giovanni Bellini (Louvre, Venezia). Nei disegni di Jacopo Bellini ciò che sorprende è la sua audacia di progettista, la sua curiosità di effetti e di composizione, la potenza del segno ridotta a una singolare grazie di rapporti. I suoi soggetti hanno dato idee ai pittori di tre generazioni. Egli ha creato un ambiente spirituale in cui si è potuta svolgere la Scuola veneziana. Se è difficile dare i documenti della sua perfezione di pittore, infinite e inconfutabili sono le prove della sua genialità di creatore. Egli è uno di quei capostipiti leggendari come Uberto van Eyck. La storia della sua formazione è veramente una curiosa e verace leggenda che sta quasi a simboleggiare la fortuna della sua famiglia, come di tutta la sua stirpe. Suo padre è l'artiere non ancora artista, ma Jacopo si trova proprio per un'eredità alla soglia dell'arte. Egli ha la gioia dell'uomo padrone del mestiere; non è che le sue abilità tecniche siano formidabili, anzi gli ostacoli che egli è in grado di superare non sono grandi, ma ha la fortuna di non potersi proporre degli ostacoli che non sappia superare. Non fa prove di bravura, ma è sicuro di sè. C'è in questo proprio l'atteggiamento sano dell'operaio esente da raffinati problemi e da duri ideali, ma che ha saputo dare un ritmo e una consolazione spirituale alla sua opera. In questo creatore primitivo che cerca mari non navigati, non c'è senso del mistero nè tragedia d'impotenza. E anche questo sarà un dono della razza, immune dalla malinconia degli Umbri, come dal senso della morte precoce dei Fiorentini.

Non si può dire che Jacopo Bellini sia un pittore colto, eppure egli è completamente cosciente, e tutti gli elementi della cultura del suo tempo sono familiari, non diremo al suo cervello, ma alla sua mano, alla sua pratica di pittore. E' una forma di cultura innata che non si può dare se non a Venezia per gli incontri e i contatti, le esperienze che dà la città commerciale. Abbiamo in lui una prova luminosa che la grande pittura è quasi sempre frutto di una atmosfera europea; che le influenze e i contrasti più disparati sono provvidenziali per i geni chiamati a rinnovare.

Jacopo Bellini reca innata in sè l'esperienza del mosaico bizantino e del segno gotico (che è il punto di partenza dell'ispirazione dei Vivarini), ma approfitta del duro contorno esagerato fino alla rigidità della Scuola di Squarcione, il suo primo rivale che egli assimila senza riceverne influenza. Vive a Venezia, a Ferrara, a Padova, a Verona. Gentile da Fabriano lo inizia ai segreti di una pittura già secolare. Conosce Pisanello. E' probabile che nelle sue peregrinazioni abbia incontrato Van der Weyden e Paolo Ucello. Influenza Mantegna, lo libera da Squarcione, ed è poi abbastanza duttile da capire e tentare di assimilare i formidabili elementi di genialità che scorge in Mantegna. In tutto questo fuoco di esperienze, con la sua innata aspirazione alle grandi costruzioni, rimane mirabilmente sobrio. E' felice anche nella vita pratica; la sua fama occupa tutto il Veneto, tutti richiedono la sua opera. Nulla va disperso — i suoi due figli impareranno da lui a essere grandi pittori — Giovanni, il figlio illegittimo che egli ha saputo rendere felice come non ne ha avuto che gioie, realizzerà pittoricamente gran parte del suo programma. Dando in moglie a Mantegna una sua figlia, Nicolosia, egli sembrava intravvedere un vero destino di storia pittorica. I rapporti tra Mantegna e Giovanni Bellini sono infatti importantissimi per il futuro.

Jacopo Bellini non è dominato dai classici: si vota al realismo, studia il nudo, capisce l'architettura.

Giovanni e Gentile Bellini.

In Giovanni c'è più sensibilità moderna, in Gentile prevale il senso dello stupore di fronte allo spettacolo: Giovanni è un pittore di psicologia, Gentile di decorazione. In Gentile le ricerche di colore sono sopratutto di atmosfera e di luce. Gentile è il primo pittore di Venezia, della città. Lo supererà Carpaccio. E' immediato, osservatore ingenuo e sorpreso, non ha ancora le astuzie di Carpaccio. Il suo orientalismo è autentico. La sua capacità di segno e di psicologia è visibile nel ritratto di Maometto in cui egli si è veramente superato e nei donatori del miracolo della Croce. Ma la sua curiosità è di natura estetica.

In Giovanni ci sono più preoccupazioni, ancora in una piano di primitivo, ma con commozione elaborata. Bellini è il primo pittore pensoso ed attento a tutte le emozioni. La sua arte non è facile: non è il dramma di Mantegna ma piuttosto una ricerca umana e melanconica di contemplare segno e colore. Giovanni è il solo dei tre in cui si noti un progresso continuo, in cui l'arte si ragioni anno per anno, mentre Carpaccio, Gentile, Giorgione si possono studiare in blocco e la loro arte non ha date. Carpaccio e Gentile hanno una fantasia più agile e compiuta, Giovanni più laboriosa. Gli schemi di Giovanni sono 4 o 5: La Madonna, la Conversazione, Cristo, il quadro allegorico. In questi schemi egli lavora per portarli a perfezione. Nella *Madonna*, da Bisanzio a Tiziano, ossia dalla decorazione alle carni e al colore. Nel Cristo sotto la influenza di Mantegna con la necessità di contemperarla ai suoi toni naturalmente più delicati. Il sommo di questa ascensione, di questa liberazione dal decorativo per giungere a materie e colore autonomi è Giorgione. Bellini che si cimenta vecchio con Giorgione e lo vince è un destino, non una bizzarria; l'aveva vinto prima che Giorgione nascesse, nel Cristo di Brera e nel Cristo di Londra.

Così illuminata intorno ad un dramma pittorico l'arte di Giambellino non è più una poesia mancata o visione isterica: è una necessità lirica, compiuta pacatamente. Pacata infatti e non morbosa è la sua religiosità. Senza programmi, senza tormenti, l'arte di Venezia compie nei due Bellini una lunga era. E' ormai l'arte matura e Giorgione e Tiziano hanno i loro problemi già risolti.

La felicità di Tiziano si spiega così. Giorgione è più tormentato perchè l'annuncio che egli porta è quasi estremista e incendiario. Giorgione è un futurista del '500. In realtà però egli va connesso con Bellini.

Carpaccio.

Il nucleo della pittura di Carpaccio non è diverso da quello di Gentile Bellini. E' costituito di spettacoli esotici veneziani colti con lo stesso gusto di atmosfere e di architettura di Gentile Bellini, ma con un'originalità coloristica più vivace, con una sensibilità più acre e nervosa, con un senso decorativo più completo e armonico, meno freddo, più agile, con astuzia e talvolta persino con finzione di mezzi. Dove potesse arrivare la complessità decorativa di Carpaccio si può vedere nella Vita di S. Orsola (Venezia) e in modo più attenuato in S. Giorgio, in S. Gerolamo, in S. Stefano. Il gusto e la raffinatezza dei particolari, la ricchezza dei contrasti, la capacità di trattare il soggetto come la natura morta si vede invece nelle Due Cortigiane. Carpaccio è un primitivo, istintivamente colorista, senza preoccupazioni, senza drammi, senza progressi, ma i suoi gialli ambrati sono i primi risultati di colore originale nella pittura veneziana. Appunto perchè il suo sguardo è sempre alle atmosfere e alle architetture, in Carpaccio manca quella coscienza dei valori plastici che si trova in Giovanni Bellini e c'è soltanto episodicamente un certo gusto per la psicologia.

Mantegna.

Padova negli anni di Mantegna era un centro intellettuale importante quasi come Firenze. Mantegna è uno dei pittori più originali del secolo. Un creatore come Masaccio. Nel quadro religioso gli è stato maestro Squarcione, nel gusto delle forme Donatello. Jacopo Bellini ha suggerito la contemperanza di elementi decorativi alla febbre statuaria di Mantegna. In Mantegna non c'è più soltanto il realismo poetico dei Bellini o la libertà decorativa di Carpaccio e non c'è ancora l'armonia del movimento di Giorgione: egli è un plastico primitivo. Si può parlare per lui, come più tardi per Tintoretto, di una eroica pazzia scenografica. La loro posizione nella pittura veneziana, è violenta, paradossale, assurda. Negli studi di pacifico realismo e di armonia coloristica, essi portano un elemento nuovo e travolgente di movimento. Mantegna porta Donatello, Tintoretto porta Michelangelo. In questo squilibrio tra l'ambiente che trova e quello che vuole imporre, c'è tutta la tragedia di Mantegna: una tragedia tecnica, una passione unicamente artistica, perchè tutta la sua vita pratica scorre tranquilla e felice. Egli è uno dei primi artisti che vivono isolati e tormentati in un loro sogno d'arte che li fa estranei a tutto, selvaggi, intolleranti. I tempi e le commissioni fecero di lui un pittore di opere decorative mentre egli respira un'atmosfera di ricerche eroiche e terribili, di sfida alle impossibilità del mestiere, di concentrazione psicologica eccezionale. Benchè l'educazione di Mantegna sia classica e in lui si riscontrino addirittura i gusti dell'erudito, la sua aspirazione è di trattare come valori assolutamente autonomi i valori della pittura. Egli è forse il più forte disegnatore dei suoi tempi. Non per nulla la leggenda gli attribuisce l'invenzione dell'incisione. Ma la sua inquietudine ha anche saputo trovare i toni mobili, sensibilissimi, adatti alla sua dura passione. I toni del Cristo Morto e del Monte degli Oliveti ne siano una prova .La sua caparbietà era il solo rapporto che egli potesse avere col suo secolo, secolo di dilettanti come Isabella d'Este.

Tiziano.

Tiziano non ha alcuna importanza come fenomeno storico: egli non è un rivelatore, non incomincia nessuna via nelle tradizioni veneziane. Dopo Giovanni Bellini e Giorgione era naturale che i pittori veneziani si trovassero a fare quelle opere di colore che erano mature nell'esperienza. Se si guarda lo svolgimento storico, il fenomeno Tiziano è assai meno importante degli altri prima descritti. Naturalmente questo non è tutto: bisogna guardare le opere. Anche qui, in fatto di risultati, se noi prendiamo i Due Amanti di Paris Bordone o certi ritratti del Lotto, ci troveremo a una altezza non molto diversa da quella dei più ammirati capolavori del Tiziano. Anche nella vita pratica quest' uomo vanitoso, mescolato a personaggi sempre più grandi di lui, più adulatore che intelligente, bilioso contro Giovanni Bellini, geloso di Tintoretto giovinetto, invidioso persino del Pordenone, avaro, non ci è molto simpatico. Possiamo ammirare la sua laboriosità, ma nella sua vita non riusciremo a trovare nè intelligenza nè quell'acutezza di svolgimenti che fa discernere le difficoltà e i programmi. Tiziano, come fenomeno europeo, è il primo prodotto del reclamismo, della camorra letteraria organizzata. Metà della sua opera è *bluff*, riuscito per la complicità di un filibustiere come Aretino. Nei rapporti tra Aretino e Tiziano, Aretino ci fa la miglior figura, è l'organizzatore, l'impresario, l'uomo delle trovate. Spesso Tiziano è un'invenzione dell'Aretino. Nei quadri storici, nei quadri religiosi troviamo spesso giochi fittizi, raffinatezze nello sfruttare i *trompe-l'oeil*, non più impiegati con la minuziosa cura dell'artefice, che troviamo in Carpaccio e in Mantegna. Invece Tiziano è uno dei più grandi ritrattisti del mondo. Soltanto Rembrandt e Raffaello lo superano. I suoi sono i ritratti del grande colorista. Laura Dianti, Carlo V, L'uomo del guanto, Flora, sono capolavori.

Tiziano è anche interessante nelle opere giovanili, quando non posa ancora a grande pittore, ed è ingenuamente *giorgionesco* (Infatti queste opere si confondono con quelle di Giorgione. Le altre non più perchè sono leziose, pretenziose).

Tintoretto.

Rois des violents chiama Gauthier Tintoretto: è odiato dai contemporanei. Invece gli impressionisti francesi dell'800 lo proclamano loro padre, Manet lo copia. Vita e opere di Tintoretto, con la loro apparizione violenta e incendiaria indicano una mirabile sicurezza. Tintoretto portava una idea nuova, la sicurezza che fosse vera, la volontà di combattere per imporla: un realismo violento nel movimento e nel chiaroscuro. Siamo ben lontani dall'idillio tranquillo del Tiziano, dalla vita leziosa e felice con la ricerca di vaghezza, ricchezza, plauso, ecc. Tintoretto va contro corrente, è un missionario, disprezza denaro e onori, disprezza il quadro facile: con lui abbiamo di nuovo un plastico degno del quattrocento. I suoi limiti sono i limiti del fanatico, austero e incendiario. E' il maestro del Greco.

Tiziano si spiega con Giorgione. Tintoretto si può giustificare con Michelangelo, ma non si spiega se non si guarda al futuro. È stato un problema per tutti, consolazione per nessuno. Nei momenti di crisi e di rinnovamento ci si ricorda di Tintoretto: perchè le sue ricerche sono inesauribili.

I suoi ritratti sono perfetti. Il fanatico prende la mano nella composizione. Tintoretto non convince, ma frusta e ispira.

(*da un taccuino di appunti per un saggio sulla pittura veneta*).

PIERO GOBETTI.

L'artista e il tempo

...Figlio del suo secolo è l'artista, ma mal per lui se ne è insieme l'alunno o, peggio, il favorito. Un nume tutelare lo strappi prestissimo, infante, dal seno materno, lo nutra del latte di un'epoca migliore, lo cresca a maturità sotto il lontano cielo della Grecia. Fatto uomo ritorni poi, straniero, nel suo secolo, non già per adornarlo della propria persona, per purificarlo bensì coll' ira del figlio d'Agamennone. La materia dovrà prenderla dal presente, la forma invece la deriverà da un più nobile tempo, anzi, al di là d'ogni tempo, dall'assoluta unità inalterabile del proprio essere. Colà nel purissimo etere della sua natura demoniaca zampilla la fonte della bellezza immune dalla corruzione delle generazioni e delle età, che sotto di essa s'inabissano i torbidi gorghi.....

Ma come si preserva l'artista dai contagi del tempo, che lo insidiano da ogni parte? Spregiando il giudizio del tempo. In alto egli deve guardare, alla propria dignità e alla legge, non in basso, alla fortuna e al contingente bisogno. Parimenti scevro della vana operosità, smaniosa d'imprimere un segno personale sopra ogni attimo caduco, e del fatuo entusiasmo, impaziente di misurare i meschini parti del tempo col gran metro dell'assoluto, lasci all'intelletto, che v'è di casa, la sfera del reale, e volga invece i suoi sforzi a produrre, dalla unione del possibile col necessario, l'ideale. E questo egli esprima nell'illusione e nella verità, l'imprima nei giuochi della propria fantasia e nella serietà delle proprie azioni, ne improntì tutte le forme, le materiali e le spirituali, e silenzioso lo lanci nel tempo infinito.

Ma non ad ognuno, nella cui anima arde tal ideale, fu concessa la calma creatrice e il gran potere paziente di chiuderlo nella tacita pietra o d'infonderlo nella sobria parola per affidarlo alle mani fedeli del tempo. Troppo sovente, il divino impulso creatore s'abbatte, spesso senza intermediari, sulla vita del presente e dell'azione, prendendo a trasformare la materia amorfa del mondo morale. Imperiosamente parla all'uomo sensibile l'infelicità del genere umano, e più imperiosamente ancora l'abbiezione di esso; allora l'entusiasmo divampa, e l'acceso desiderio tende, nelle anime vigorose, con impazienza all'azione. Si è però egli chiesto, se tali disordini del mondo morale abbiano offeso la sua ragione, o se non piuttosto abbiano ferito il suo amor proprio? Se non è ancora in chiaro, lo ammaestrerà lo zelo col quale tenderà ad effetti determinati e presto raggiunti. L'impulso morale puro è diretto all'assoluto; per esso il tempo non esiste, e l'avvenire diventa presente, ogni qual volta dal presente si debba di necessità sviluppare. Per una ragione illimitata direzione e compimento si equivalgono, cioè la strada è già percorsa sino in fondo non appena la si sia scelta.

Imprimi dunque, — risponderò al giovine amico della verità e della bellezza, che mi domanda com'egli possa soddisfare, contro le resistenze del secolo, al nobile impulso del suo cuore, — imprimi al mondo, in cui puoi agire, la direzione al bene; e il ritmo tranquillo del tempo porterà esso l'ulteriore sviluppo. E questa direzione l'avrai impressa al tuo mondo se, insegnando, tu sollevi i suoi pensieri al necessario e all'eterno, se, agendo o formando, fai del necessario e dell'eterno un oggetto dei suoi impulsi. Cadrà l'edificio dell'errore e dell'arbitrio; deve cadere; è già caduto, appena tu sia certo che piega; ma nell'interiore non solo nell'esteriore uomo esso deve piegare. Educa nel verecondo silenzio del tuo cuore la vincitrice verità, obbiettivala nella bellezza, sì che non soltanto il pensiero le renda omaggio, ma ne accolga, amandolo, l'aspetto e anche il senso. E affinchè non ti càpiti di ricevere dalla realtà il modello che tu alla realtà devi dare, guardati d'entrar in così sospetta compagnia prima d'esser nel tuo intimo sicuro d'un seguito ideale. Vivi col tuo secolo, ma non esserne la creatura; fornisci ai tuoi contemporanei ciò di cui essi abbisognano, non ciò che lodano. Senza aver diviso le loro colpe, dividi con nobile rassegnazione le loro pene, e liberamente curvati sotto il giogo ch'essi ugualmente male sanno e ricusare e sopportare. Col risoluto ardire col quale spregi la loro fortuna mostrerai loro, che non viltà t'assoggetta ai loro dolori. Raffigurateli come dovrebbero essere, quando hai da agire su di essi; non raffigurarteli come sono, quando sei tentato d'agire per essi. Cerca il loro applauso attraverso la loro dignità, ma attribuisci la loro fortuna a mancanza di valore, così da un canto la tua nobiltà ridesterà la loro, e dall'altro la loro indegnità non distruggerà il tuo scopo. La serietà dei tuoi princìpi li allontanerà da te; ma nel giuoco li potranno ancora sopportare: il gusto è in essi più casto del cuore; e qui tu devi ghermire gli scontrosi fuggitivi. Attaccherai senza successo le loro massime; invano condannerai le loro azioni; addosso al loro ozio invece potrai avanzare con frutto la tua mano formatrice. Scaccia dai loro divertimenti l'arbitrio, la frivolezza, la rozzezza, e senza ch'essi se ne accorgano li allontanerai anche dal loro modo d'agire e, in ultimo, dal loro modo di pensare. Dovunque li incontri, circondali di nobili, di auguste, di geniali forme, chiudili in mezzo ai simboli dell'eccellenza, finchè l'idea non abbia vinto la realtà e l'arte la natura.

SCHILLER.

(« Sull'educazione estetica dell'uomo », Lettera IX; *l. v. l.*).

Da "I miei penati„
di Batjuskov.

Mentre corre dietro a noi
il dio del tempo canuto
e devasta il prato fiorito
con la spietata falce
amico mio, più ratti dietro alla felicità
sul cammin della vita voliamo,
inebriamoci ai voluttà
e la morte precorriamo,
strappiam furtivi i fiori
sotto il filo della falce
e con l'accidia della vita breve
allunghiamo, allunghiam l'ore!
Quando poi le Parche scarne
il fil della vita avran filato,
e noi nella dimora della notte
ai proavi porteranno,
compagni amabili,
non doletevi per noi!

A che i singulti lacrimosi,
di prezzolati cori la voce?
A che questi incensi
e della campana il pianto,
e languide salmodie
su la fredda asse
A che?... Ma voi a schiere
della luna ai raggi
adunatevi e di fior
spargete il queto cenere
o gettate su i sepolcri
degli iddii domestici il simulacro,
due nappi, due zufoli,
un vilucchio con le foglie:
e il viandante indovinerà
senza epigrafi dorate
che il cener qui ripo[illegible]
di giovani felici!

(*Alfredo Polledro*, trad.).

PILLOLE
La scuola del Sen. Rastignac

« Avrei voluto dare — a questo libro — per sottotitolo: *Saggio di critica dinamica ed energetica*..... Ma io non saprei altrimenti significare il fine di questo libro, che si propone non di fare una ricostruzione retrospettiva dell'opera d'arte, ma piuttosto di accompagnare l'opera d'arte nel suo « divenire » *gareggiando con la sua energia creativa*, interpretandola e magari contradicendola, ma sempre tenendo conto di tutti gli elementi della sua possibile influenza sulla vita e avendo di mira sopra ogni cosa l'avvenire.

E' un genere di critica non molto coltivato in Italia ad onta (sic) del vigoroso impulso che sembrava averle dato, venti o venticinque anni fa, Vincenzo Morello col suo volume *L'Energia letteraria* ».

F. PASINI, *G. D'Annunzio*, Roma, 1925.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926

NOTE E APPUNTI

ARTE E VITA MORALE

Rileggendo le "Confessions"

Una duplicità intima vizia non l'animo soltanto del Rousseau, ma l'opera sua e fa delle *Confessions*, in tante parti mirabili, un'opera in troppe altre falsa ed arida. L'arte vuole sguardo limpido e sereno, amore alla realtà, quale essa sia, abbandono ed oblio di sè medesimi. Troppo sovente invece le *Confessions* vogliono essere autoapologia, difesa contro accuse immaginarie o reali: l'autore non può interessarsi alla realtà perchè soltanto lo interessa il suo proposito difensivo. Si rileggano le pagine sul soggiorno a Venezia: l'ambasciatore Montaigu fin. dal principio non è uomo con vizi e virtù, ma il nemico di Gian Giacomo. L'antico segretario non vede in lui se non quella persona che non riconobbe i suoi meriti: il lettore vede perciò in quelle pagine non l'ambasciatore, ma il nemico, anzi nemmeno il nemico perchè alla rappresentazione del «nemico» occorrerebbero altre qualità complementari, trascurate dal Rousseau nel suo astio, apprende soltanto i sentimenti di odio e di rancore del Rousseau per quell'individuo.

Il Rousseau ignora la menzogna franca, schietta alla Cellini, che si impossessa della fantasia e prende forma e costringe chi l'ha finta a viverla: e nemmeno si può dire presenti, come l'Alfieri, quella figura ideale, che noi ci facciamo di noi stessi e che non è in tutto conforme alla realtà, ed è tuttavia vera, perchè in lei crediamo e per lei trascuriamo la realtà che ci circonda, meschina e insignificante rispetto a quell'ideale vissuto. Il Rousseau non dimentica quello che è realtà per gli altri, ma entra in polemica co' suoi avversari: se egli mente, la sua menzogna è quella di chi mira a giustificarsi, che non dice tutto quello che sa o che esagera coscientemente qualcosa e nasconde volontariamente qualche altra: per quanto egli paia persuaso, la sua persuasione non è mai assoluta e totale, non annulla in tutto una voce segreta, che le si oppone e questa cattiva coscienza non soltanto è immorale, ma profondamente antiartistica. I sottintesi del Rousseau sono ripugnanti, ma, anche lasciando da parte i passi scabrosi e scorrendo i più insignificanti, ci troviamo di fronte a quella cattiva coscienza, che è il vizio di origine delle *Confessions*.

Diderot è in prigione a Vincennes. *Rien ne peindra jamais les angoisses que me fit sentir le malheur de mon ami.* Il Rousseau teme che debba restarvi per tutta la sua vita e scrive una lettera di supplica alla Pompadour. *J'écrivis à M.me de Pompadour pour la conjurer de le faire relâcher, d'obtenir qu'on m'enfermât avec lui.* Il Rousseau non vuole dare molta importanza al suo atto, la lettera *était trop peu raisonnable pour être efficace*, ma aggiunge che dopo la sua lettera il Diderot fu trattato meglio: *je ne me flatte qu'elle ait contribué aux adoucissements qu'on mit quelque temps après à la captivité du pauvre Diderot.* Sembra negare, e tuttavia vuole lasciare il sospetto che quella lettera *peu raisonnable* abbia pur avuto qualche risultato, risultato tutt'altro che insignificante, perchè, aggiunge lo scrittore, senza quegli *adoucissements*, il Diderot sarebbe morto. Il lettore crede che ormai il Rousseau passi ad altro e soltanto pensa che forse la vita del Diderot è dipesa da quella lettera dell'amico generoso: ma al Rousseau la sua azione sembra troppo bella per non soffermarvisi ancora. - *Au reste si ma lettre a produit peu d'effet je ne m'en suis pas non plus beaucoup fait valoir, car je n'en parlai qu'à très peu de gens* (e qui il colpo finale, con cui si chiude l'episodio e il libro) *et jamais à Diderot lui-même.* - Qui il lettore dovrebbe riflettere: — Povero Gian Giacomo così buono e così calunniato! Si adopera per l'amico, e forse lo salva dalla disperazione e dalla morte e non se ne vanta neppure, anzi non ne fa parola con l'amico salvato. E', si vede, un dire e un non dire: le parole sono ispirate non dal desiderio di rappresentare il vero, ma di suscitare un sospetto, e col sospetto un sentimento di ammirazione e di compassione. Vi è sotto la narrazione un sottinteso che vizia il libro e lo rende arido e monotono.

Ma sotto il Rousseau corrotto, vizioso, bugiardo, vive un altro Rousseau: nel povero corpo malato, vive un fanciullo, che ama e canta. A questo fanciullo dobbiamo le pagine più belle delle *Confessions*. Altro è l'individualismo del maniaco che fa di sè stesso il centro dell'universo e sospetta di tutti e teme di essere defraudato di una lode o ingannato, altro è quello del fanciullo, che ignora l'universo e gode di sè medesimo, dei propri pensieri e delle proprie fantasie, e ama tutto quello che lo circonda, perchè in tutto ritrova il suo animo, perchè tutto fornisce alimento alla sua fantasticheria che è tutta la sua vita. Riso e pianto, che non hanno una ragione determinata eppure allargano ineffabilmente l'animo; fantasie illimitate e sublimi che ogni determinazione rende vane e meschine, questa è la vita del fanciullo, questa la grande scoperta del Rousseau. Appena egli ritorna in sè stesso e dimentica amici e nemici, ritrova quel fanciullo sempre vivo in lui e rivive i beati istanti di solitudine e le gioie e i dolori brevi ed infiniti. Qui egli è non più costretto a mentire: la bellezza delle sue pagine sorge dalla loro veracità, chè quel fanciullo è la sostanza profonda del suo essere, l'ispiratore delle sue concezioni morali, religiose, artistiche. Vita fanciullesca è vita libera da ogni vincolo, gioiosa della propria libertà, e sembra rinnovarsi ogni qualvolta noi godiamo della nostra solitudine, dei nostri ricordi, delle nostre fantasticherie. Portate un fanciullo in una società di uomini maturi regolata da leggi e da convenzioni, in cui ognuno per essere sè stesso deve rinunciare e limitarsi e attendere a un determinato lavoro, ed ecco che tutta quella ricchezza di sentimenti diverrà inutile e pericolosa ed egli si sentirà smarrito e apparirà ridicolo o sciocco. Così gli intensi sentimenti del fanciullo rousseauiano si rifiutano ad ogni determinazione: il Rousseau saprà dirvi della gioia del fantasticare, e scriverà la enfatica e retorica *Nouvelle Héloïse*, quando vorrà dar forma alle sue fantasie, dirà, come nessun altro ha saputo dire, rinnovando il mito del paradiso perduto, la sorpresa e la tristezza del fanciullo che, punito ingiustamente, scopre l'esistenza del male e non ritrova più nelle cose che gli erano care, l'antica gioia, o narrerà del pianto convulso nella camera della cortigiana veneziana, e diverrà, per lo più, falso e stravolto quando vorrà dar regole di morale e di educazione: nè parliamo ora della politica, che, per sua natura, sembra essere agli antipodi della personalità roussoiana.

Chi ha parlato di panteismo a proposito dell'amore del Rousseau per la natura? Nessuna dottrina può costringere questo senso primordiale della vita, tutta gioia o tutto dolore, libera da ogni costrizione esteriore ed interiore. La natura è l'ambiente di questa libertà fanciullesca, che più non si trova ove sia necessaria la riflessione e il ritegno. -- *Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si je ose ainsi dire que dans ceux* (i viaggi) *que j'ai fait seul et à pied. La vue de la campagne, la succession des aspects agreables, le grand air, le grand appêtit, la bonne santé que je gagne en marchant, la liberté du cabaret, l'eloignement de tout ce qui me fait sentir ma dépendence, de tout ce qui me rappelle à ma situation, tout cela degage mon âme, me donne une plus grande audace de penser, me jette en quelque sorte dans l'immensité des êtres pour les combiners les choisir me les approprier a mon gré sans gêne et sans crainte. Je dispose en maître de la nature entiére....* La natura ha nel Rousseau una freschezza e una castità giovanile: i tratti più semplici e più comuni acquistano lo stupore di una prima apparizione. Quanti usignoli nella letteratura! Quanti « pianti soavi »! Le note degli usignoli del Rousseau non sono « soavi e scorte », eppure risuonano indimenticabili nell'animo nostro. - *Je me couchai voluptueusement sur la tablette d'une espèce de niche ou de fausse porte enfoncée dans un mur de terrasse; le ciel de mon lit était formé par les têtes des arbres; un rossignol était précisément au dessus de moi: je m'endormis à son chant; mon sommeil fut doux, mon réveil le fut davantage.* - E l'usignolo ritrovato nella seconda primavera delle Charmettes? - *La joie avec laquelle je vis les premiers bourgeons est inexprimable. Revoir le printemps était pour moi ressusciter en paradis. A peine les neiges commençaient à fondre que nous quittâmes notre cachot, et nous fûmes assez tôt aux Charmettes pour y avoir les prémices du rossignol.* - E quello dell'Ermitage? - *Quoiqu' il fût froid et qu'il y eut même encore de la neige, la terre commençait à végéter: on voyait des violettes et des primevères, les bourgeons des arbres commençaient à poindre, et la nuit même de mon arrivée fut marquée par le premier chant du rossignol qui se fit entendre presque à ma fenêtre, dans un bois qui touchait la maison. Après un long sommeil, oubliant à mon réveil ma transplantation, je me croyais encore dans la rue de Grenelle, quand tout à coup ce ramage me fit tressaillir....* L'usignolo dell'Ermitage sembra cantare nell'alba gelida del primo fiorire di primavera, l'eterna fanciullezza, sempre viva e simile a sè stessa nonostante il succedersi degli anni e degli eventi, e ad un tempo salutare l'avvento di un'età più giovanile, più schietta, più sana. Nel libro, viziato da tante menzogne, scritto da un povero malato, è l'annuncio del prossimo sorgere di spiriti fraterni, se pur più vigorosi e più integri, di Goethe, di Tolstoi, di Leopardi.

La "Fonte" di un episodio dei Promessi Sposi

Nemmeno agli spiriti solitari è sempre dato tenersi immuni dal contatto della folla: vi sono giorni in cui anch'essi debbono rinunciare al proprio ben scaltrito giudizio, che li distingue dai loro simili, e pensare come tutti pensano, vale a dire, con generosità talvolta, ma più spesso confusamente e male. Persino Alessandro Manzoni non potè sottrarsi al fascino pericoloso di quei giorni: o almeno dobbiamo congetturarlo se leggiamo la canzone « Aprile 1814 », scritta il 22 aprile 1814, due giorni dopo la morte del Prina, quattro giorni prima che il commissario imperiale giungesse in Milano a prenderne possesso in nome delle Potenze vincitrici. La poesia del Manzoni trentenne è delle meno manzoniane: sulle labbra del Manzoni sorgono spontanei i concetti che sono sulle labbra di tutti i milanesi: — Finalmente se ne sono andati! Non più tasse esose, non più coscrizione! —, e con la espressione della gioia per la fine della dominazione francese, la fiducia indistinta nell'avvenire di Milano e dell'Italia, negli alleati magnanimi, che ascolteranno le preghiere dell'Italia « possenti cui par che piaccia ogni più nobil cosa » e nel governo provvisorio « animoso e guardingo ». Non però il pensiero generale egli lo esprime con le parole di tutti: letterato, si sente chiamato a tradurre in nobili forme il sentimento comune. Non medita, non critica nè fa suo il sentimento altrui, ma lo traduce in forme già consacrate dalla tradizione: la sua cura non è dedicata alle cose, ma alle parole, a questo esercizio di traduzione. Egli stesso sente quanto più importanti siano i fatti di tutte le sue parole.

Ma qual parlar sì belle opre pareggia?

Neppure il poeta crede nella poesia sua, la quale, per vero, non è veramente sua, ma traduce un pensiero comune, il pensiero comune al popolo di Milano in quei giorni di aprile, in un linguaggio altrettanto comune, il linguaggio del letterato italiano, improntato a un generico petrarchismo, non senza qualche spunto di enfasi montiana.

> Fin che il ver fu delitto, e la Menzogna
> Corse gridando, minacciosa il ciglio:
> « Io son sola che parlo, io sono il vero »,
> Tacque il mio verso, e non mi fu vergogna
> Non fu vergogna anzi gentil consiglio;
> Chè non è sola lode esser sincero,
> Nè rischio è bello senza nobil fine.
> Or che il superbo morso
> Ad onesta parola è tolto alfine,
> Ogni compresso affetto al labbro è corso;
> Or s'udrà ciò che, sotto il giogo antico,
> Sommesso dapprima esser poeta discorso
> Al cauto orecchio di fidato amico.

Passano anni: il Manzoni nella sua solitudine medita sugli avvenimenti straordinari ai quali ha assistito. La lontananza e il distacco gli fanno intendere ben diversamente quegli eventi: non ne compie una critica politica, come il Foscolo nei *Discorsi sulla Servitù d'Italia*, chè la passione politica gli è estranea, ma una critica morale. La scomparsa di Napoleone gli fa rivedere in un punto tutta la grande epopea: e il suo silenzio durante la vita di lui gli appare ora dovuto a ben più profonde ragioni, che quelle esposte nei versi citati. - Lui folgorante in soglio vide il mio genio e tacque... — Soltanto chi aveva serbato il silenzio davanti a Napoleone imperante e a Napoleone caduto poteva essere eletto dalla Provvidenza a esprimere il religioso sbigottimento di fronte a quella grandezza, che fa presentire la onnipotenza divina. E, anzichè giudicare come nell' ode inedita la grandezza caduta, il Manzoni sospende ogni giudizio, e, anzichè farsi portavoce dei sensi di una folla di uomini, di una nazione o di un partito, si fa portavoce dell'umanità tutta.

Ma se non giudica Napoleone, il Manzoni sente il dovere di giudicare quegli altri uomini che, nei giorni passati esultarono, maledirono, imprecarono e prima che altri sè stesso che in quei giorni si unì al sentimento generale. La grandezza superiore di Napoleone vuole il religioso silenzio che si conviene alla presenza di Dio: la piccolezza, la debolezza degli uomini comuni vuole essere giudicata: che sarebbe la nostra vita se noi giudicassimo di continuo negli altri noi medesimi? Accanto all'epopea, la commedia. Il Manzoni rivede anche sè stesso e i milanesi dell'aprile 1814: si ricorda di quell'esultanza generale, di quel sottinteso che era nei discorsi di tutti: Finalmente si può parlare —, che era il sentimento più profondo, se pure quasi sempre inespresso, di tutte le facili dissertazioni politiche del giorno. Allora tutto quello gli era sembrato un sentimento nobile e lo aveva rivestito di nobili accenti (Or che il superbo morso - Ad onesta parola è tolto alfine. - Ogni compresso effetto al labbro è corso): ora non tutto in quella gioia gli sembra puro. È quella gioia egli rivede sul volto di don Abbondio alla notizia della morte di Don Rodrigo. La debolezza che prima sotto il nobile eloquio nascondeva la sua sostanziale comicità (« Or s'udrà ciò che sotto il giogo antico, - Sommesso appena esser potea discorso - Al cauto orecchio di fidato amico »), ora svela la sua vera natura. Il silenzio di un giorno e la eloquenza di oggi appaiono effetti della medesima colpevole debolezza. Certo Don Abbondio che vien meno ai doveri del suo ministero, e permette al malvagio di compiere i suoi disegni, e si rallegra per la sua morte, è ben lontano dal Manzoni che per prudenza tace sotto Napoleone ed esulta di poter celebrare la fine dei mali della sua patria: ma il Manzoni ci insegna come siano semplici e in apparenza insignificanti le origini delle colpe più gravi. E' così facile il passo dalla debolezza alla colpa!

Col processo della critica morale si è svolto nel Manzoni un processo artistico: il sentimento, che egli prima provava come i suoi concittadini senza meditarlo e che traduceva in parole comuni, ora che egli lo ha compreso nella sua natura e nei suoi limiti, trova facilmente un tono giusto e manzoniano. Allora il sottinteso di tutti i discorsi egli lo aveva collocato in bella mostra nell'esordio solenne dell'ode: ora invece esso rimane animatore dell'eloquenza di Don Abbondio, ma si rifiuta di mostrarsi subito nel suo vero essere. Si nasconde sotto forme ipocrite, sotto l'abito professionale: — Vedete, figliuoli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente. —; poi si espande più libero, ma non ancora formulato. Non sembra vero a Don Abbondio di dire ad alta voce in pubblico quei pensieri che fino allora aveva rimuginato in silenzio e che aveva persin temuto pensare. Ma finalmente la gioia erompe con piena sincerità: e il sottinteso del discorso si formula in parole precise: — Ci ha dato un gran fastidio a tutti, vedete, *chè adesso lo possiamo dire.* —

Tanto oscure e recondite sono le fonti dello stile, che i letterati credono di conquistare con un arido ed estenuante esercizio! Ma di ben più segreti contrasti che quelli di una sterile ambizione letteraria si alimenta l'arte vera: che sarebbe dello stile dei « Promessi Sposi » se non si alimentasse di un decennio la critica morale esercitata dal Manzoni su sè medesimo?

Wagner il pedante.

DANZE

Pigliando pretesto da recenti numeri di danza di Alexandre Sakharoff al Teatro di Torino, il Prof. Lionello Venturi ha steso brevemente sul *Secolo*, tempo fa, una cronistoria della danza nell'ultimo ventennio. La danza, vanto italiano un tempo, e ai dì nostri così amorosamente studiata e rigorosamente coltivata oltralpe e oltreoceano, non « richiama alla memoria » di un italiano odierno, dice il Venturi, « che un paio di gambe di donna magnificamente tornite ». Mi piace questa evocazione plastica di una ben determinata forma come indice di un gusto. Difatti il pubblico italiano avrà ammirato Kalsavina, ma non ha morso in quella ch'era la polpa del Balletto Russo, le rade volte che scese in Italia. Passato proprio remoto e irrevocabilmente.

Quello che fece non dico la fortuna, ma la vita stessa del Balletto Russo fu l'incontro davvero astrale di Diaghilew, Strawinsky e Njinsky. (E impazzito questo fu gran ventura trovare un Massin da mettere al posto di quell'impareggiabile). Tutti gli altri nomi, non esclusi quelli di Cecchetti maestro principe se non unico e di Fokin, sono di astri attratti nell'orbita della gran costellazione, cometa migrante, anzi migrata ormai, disciolta ahimè! senza ritorno.

« *Poesia colle braccia e colle gambe* », dice Baudelaire, quella del danzatore. Ma come ogni vera poesia solo se si subordina non dico alla legge del ritmo, ma a una necessità superiore che la purifica e in un certo senso la trascende.

Il segreto della perfezione di certe opere, *Il Barbiere di Siviglia*, poniamo, o *La Sonnambula* va ricercato, sta bene, nella invenzione poetica che vi si esprime senza soluzione di continuità, ma si badi che questa perfezione è raggiunta e mantenuta mediante l'inquadramento esteriore così programmaticamente chiuso. C'è una gerarchia che deve rigorosamente mantenersi nella esecuzione. Sì che la fantasia ora idillica ora comica è ordinata sempre, mai scapigliata o deliquescente. Si deve ancor ripetere che l'ordine è un buon conduttore della poesia?

Il Balletto Russo giunse un momento a realizzare perfettamente questa che tra l'opere d'arte è la più complessa: lo spettacolo teatrale. Raggiunse la rappresentazione del quadro vivente, dico nel senso più letterale: la visione del poeta nell'atto di farsi, di prendere corpo e vivere. Fu la liberazione dal malo incantamento wagneriano. Idolatria per idolatria, a questa i bei corpi intrecciantisi e snodantisi in giochi fantastici e artisticamente e senza paragone più pura di quell'altra che si reggeva su così faticosi miti giustificativi che dal filosofico dovevan finire nel religioso.

Quanto di movimento suggeriscono in una loro pittura un Botticelli, un Raffaello, un Tintoretto, quanto di plastico suggerisce la musica di un Bach, di un Beethowen, di un Rossini, il Balletto Russo lo traspose in termini, in forme propri a sè solo, in un mondo retto come il nostro quotidiano dalle tre dimensioni, sublimato, ma riconoscibile come il Paradiso Terrestre dai suoi primi abitatori; i quali nominaron subito gli animali e le piante e s'inchinarono adorando al Creatore. Mondo in cui legge e libertà s'identificano. Natura primigenia, gerarchica armonia, perduta, e riscoperta ogni volta che il *fiat* si ripete attraverso la fatica divinatoria dell'artista. Subordinazione di ogni individuo, di ogni elemento a un ordine che lo trascende e regola.

A questo è giunto il Balletto Russo. Basti citare *Petrouchka, le Spectre de la Rose, le Sacre du Printemps*. In questi balletti il danzatore dimenticava di chiamarsi Njinsky: non era che materia plastica obbediente all'impulso di una particolare funzione, e in questo limite l'invenzione individuale aveva libero gioco. Le membra del suo corpo concorrevano all'opera generale non altrimenti della massa del corpo di ballo. Ogni organo perfettamente addestrato a servire all' intero organismo. Sì che poi Njinsky e Karsavina, soli sulla scena bastavano a popolarle e indimenticabilmente. Era veramente lo spettro corporeo di una rosa quello che il sogno della fanciulla evocava; polputo bolide carnicino che terminava la sua traiettoria, spiccata chissà di dove, traversando di volo la impannata della finestra e posandosi ai piedi della dormiente.

Al signor Alessandro Sakaroff non si può negare il dono del ritmo; si rammentano di lui certo irrigidirsi e allenarsi delle membra nel seguire la sua musica, la felina elasticità di certi abbandoni rotti a mezzo, certi passi così precisamente serrati controtempo in una misura come di chi si contraddica per gioco. Una certa eleganza preziosa gli tien luogo di prestanza fisica. Gli manca il dono della mimica, cioè il dono dell'invenzione, ch'è l'essenziale specie per chi come lui per sè solo compone le sue figurazioni e le vuol esprimere. Direi che gli manca addirittura l'intelligenza, in quanto utilizzazione dei suoi mezzi, e loro massimo rendimento. Più ancor che ai gusti del pubblico, è ai suoi stessi che indulge. Della musica non gl'importa: un ritmo soltanto gli ci vuole, ben scandito, sul quale scivolare (il *Capriccio di circo* è una delle sue migliori trovate) e snodare, nel tempo più rigoroso, le membra in poche e appena variate mosse, facendo valere le vesti onde si adorna, sontuose e delicate e molli e pesanti e flessuose. Non si esce dall'ambito della illustrazione da salotto mondano: non ricerca, ma ricercatezza; ci vediamo spiegato un virtuosismo, non più nuovo, se pur squisito nella scelta dei colori. Rammento nella cosiddetta *Visione del* 400 il modo con cui sotto alla ricca veste di velluto verde a ricami d'oro, appare

tratto tratto un piede stretto in una guaina pur d'oro: palpita, si contrae, si distende, pare un pesce allevato per il banchetto di un gran Papa del Rinascimento, che ammicchi di tra le fitte alghe di una vasca.

Più che altro c'è del pavoneggiamento nella grazia di Sakharoff: animale gemmato e miniato che si esibisce. Se seguitassi finirei col parlare del suo cattivo gusto.

Ma ho da dichiarare di non aver cercato qui di menomamente abbozzare un parallelo? Soltanto, il titolo di danzatore non si riconosce che a un nato sotto il segno di Apollo.

ORESTE.

NOTE D'ARTE MODERNA

Boris Grigorief.

L'arte del Grigorieff, pittore russo e internazionale, ha le sue radici in un'aerea sensualità primitiva, che si riallaccia alle icone bizantine e all'antica pittura popolare russa. Questa materia, non più istintiva e irriflessa, è stata da lui assunta negli schemi dell'arte contemporanea, tra cui sono riconoscibili, oltre gli apporti cézanniani e cubisti, quelli del moderno espressionismo tedesco. Conoscevamo di questo cubista disegni e riproduzioni, dove, se ci attirava la febbrile scioltezza del segno e l'acuta attenzione psicologica portata sui soggetti, ci disturbava l'eccessiva smania di caratterizzare e di stilizzare le forme, conducendo in tal modo l'espressione a significati troppo sostenuti e precisi. Del resto questa riserva toccherebbe, per quanto ne conosciamo, gran parte dell'arte moderna russa e tedesca, in cui sembra tuttora che l'interesse plastico venga sopraffatto spesso da preoccupazioni simboliche da un lato, e troppo realistiche e incisive dall'altro: atteggiamenti che, pur non mancando di tradizioni nei paesi nordici, si risolvono entrambi in forme di rettorica affrettata e truculenta, quando non danno luogo, nella migliore ipotesi, a una pittura scorporata e puramente prosastica e illustrativa.

Ora assistiamo a un rassodarsi delle migliori qualità del Grigorieff, attraverso risultati più concreti e calmi, ottenuti palesemente con un ritorno alle fonti più schiette della sua ispirazione plastica, e colla rinuncia a certe eccessive stilizzazioni che rappresentano sempre il maggior pericolo a cui vada esposto questo artista. Si notino i toni zingosi del cuscino su cui sta accoccolata la piccola «Modella», dalle guancie accese da un rosso che par vernice brillante sopra legno. O le piatte tinte cineree dei *Volti della Russia*, che, compite entro contorni semplificati e geometrici, ricordano la materia povera e gessosa di certe insegne di villaggio. Si vedrà come il Grigorieff insista sopra gli aspetti d'una realtà impoverita e brutale, dove gli squilli del colore e l'incisività del segno, in luogo di tendere a qualche armoniosa composizione, od anche solo ad avventure decorative, come in tanta parte dell'arte contemporanea, sembra si limitino alla semplice realizzazione d'un tono fondamentale fatto di sensualità triste e di scoperto interesse psicologico. Il Grigorieff ci appare aver qui sottomessa la sua bravura un po' impetuosa e facile a un gusto di schemi primitivi che ci ricordano la tanto discussa «pittura popolare». In realtà la pittura popolare rappresenta, almeno idealmente, un primo grado oltre il polverio e l'effusione impressionista, un primo tentativo di stile e di limitazione formale. Ciò spiega il fatto che, dopo l'impressionismo, tanti artisti si sentirono tratti a ricercare le fonti dell'ispirazione nelle forme più infantili e imprecise dell'espressione plastica.

Nel «Vecchio Porto» e nelle tre *Vedute* di Pont-Aven notiamo questa formola «popolare» nel suo stadio più semplice. Tinte violente, egualmente compite entro rozzi contorni senza trapassi e sfumature, compiono un'armonia di accostamenti semplici in cui la vivacità stessa delle zone del quadro di per sè prese si attutisce nel povero sfoggio dell'insieme. Ma in queste opere non sono ravvisabili che risultati illustrativi, fin troppo evidenti. Più vicini alle intenzioni del pittore, se non immuni del tutto da elementi fiamminghi italiani quattrocenteschi sono il quadro «Miseria» e alcuni ritratti, dove si riscontra, come in quello della *Marchesa*, una costruzione di gusto semplice e barbaro, nudo scheletro a sostenere le zone del colore. E molti paesaggi di Bretagna, pianure verdechiaro fermate sotto cieli pesi e turchini come nell'illuminazione d'un lampo improvviso, piantagioni di cavoli azzurrastri, case campestri dai comignoli alti accatastate fra le matasse frondose dei meli, tronchi di piante atrocemente nudi sotto un sole povero.

Nei disegni, mancando il colore a collegare e a saldare la composizione, che negli stessi quadri si basa quasi unicamente sull'intarsio delle tinte, senza trapassi chiaroscurali, la visione si scorpora, e il gusto si rifugia nella preziosità della linea, che si sviluppa sul foglio bianco affrettata e capricciosa a conchiudere i labili contorni delle figure, disposte in modo che si direbbe illustrativo. Certi animali al pascolo, appena accennati da lievi tratti di matita ritrovano nella loro scarna essenzialità qualcosa dello spirito schematico dei primitivi, ma dissolto da una nervosa e delicata mièvrerie.

Contemplando alcune di queste tele, dove l'acre sensazione d'una realtà intristita giunge a comporsi in una nuda luce intellettuale, arriviamo fino a dimenticare le formole conosciute e inevitabili sulle quali il pittore ha costruito. Linee e colori ci conducono, seppure attraverso divaganti ambiguità, a un loro significato riposto di smarrita e barbara malinconia, dove le forme semplificate non serbano più che una inquieta e fuggevole grazia, i volti delle figure si scompongono in piani aridi e violenti, una natura acerba è impedita di fiorire.

Carlo Carrà.

Attraverso i tre stadi sinora attraversati dalla pittura di Carrà è riconoscibile una intensa volontà di crearsi un tono originale su di un terreno esausto. La natura di questo piemontese tenace e romantico è altrettanto ingenua quanto disillusa. Come risultati concreti, nè il periodo prettamente futurista nè quello *metafisico* successivo rappresentano altro che accenni e indicazioni. Carrà ha incominciato con intenzioni palingenetiche, e i quadri del periodo futurista portano le tracce delle tumultuose e inconsistenti teoriche che sommossero a quei tempi, cicloni inoffensivi, l'aria stagnante dell'arte nazionale. In Carrà più che in altri si manifestavano con schiettezza le inclinazioni realistiche ch'eran l'unico movente concreto delle esperienze che si chiamarono futurismo. L'anelito a distruggere il distruggibile e a confondere il confondibile, che perfino sulle tele si concretava materialmente in polverose catastrofi di forme e di colori, era veduto allora come l'unico mezzo di aderire ad una realtà contemporanea, l'unico modo, per noi italiani, di sottrarci per sempre agli schemi e alle architetture del passato. Nella «Carrozza di notte» e nella «Donna al balcone» oggi non resta più che qualche delicatezza di chiaroscuro.

Altrettanto può dirsi della successiva fase «metafisica» dell'opera di Carrà. Anche qui è opportuno distinguere l'apparato e la messa in scena dagli effettivi risultati di tono e colore smarriti entro forme polemiche ed eccessive. Ma qui aveva inizio quello che chiameremo il romanticismo di Carrà. A questi oggetti incredibili isolati in un'aria sorda e riprodotti colla penosa e tentennante cura dei primitivi sotto cieli sfumanti dal violaceo cupo al verde, bisognava attribuire il valore di cifre ermetiche e suggestive, a cui le stesse volute incertezze del dipinto dovevano apportare come un sottile incanto, quasi di una delicata difficoltà, a quelle idee nostalgiche e favolose, di materializzarsi sulla tela. Si trattava anche qui di semplici accenni, di forme intelligibili soltanto «in chiave», e vani erano i richiami grotteschi di certi toni calcinosi, e gl'ingenui accostamenti di alcuni colori semplici e preziosi sulla tela bianca a dare una quasiasi parvenza di verità plastica a queste geometriche astrazioni.

Ma la stessa romantica inquietudine che aveva sempre verso forme simboliche, rappresentanti solo una individuazione provvisoria e ineffettuale del sentimento dell'artista, doveva a poco a poco raccogliersi e ritrovare un terreno solido. Questi *paesi* che costituiscono la terza maniera del nostro pittore hanno veramente il valore di una lenta a guardinga presa di possesso. Queste terre lisce e pesanti, su cui s'aprono densi cieli ove una luce perfettamente dissolta si fa morbida e sommessa, queste masse di verdi smorti ove il rosso di qualche tetto mette qua e là come un tocco di delicato trasognamento, ci appaiono visti entro una nostalgia intellettiva che ha finalmente trovato di che non smarrirsi. Una piccola casa sotto una collina brulla, presso un'acqua ferma, ha l'incanto suggestivo e raccolto di certe immagini di ricordo, incanto che pur non abbandona mai la materia plastica ove si è concretato. La lenta e faticosa aderenza dei toni, la costruzione schematica delle masse che ci riporta al più valido insegnamento di Cézanne, contribuiscono all'elaborazione di una realtà limitata ma pensosa e priva di facili richiami caratteristici, solidamente costruita eppur vivente solo in una melanconica atmosfera interiore.

Giorgio De Chirico.

Chiamano letterario questo pittore, ma è evidente che tale termine non deve prendersi nell'accezione con cui si chiamaron letterari pittori Moreau, Böcklin, Puvis de Chavannes. In De Chirico la sparsità degli elementi ripresi dalla pittura antica si riorganizza solo in una ricerca di curiosi significati anacronistici, che restano forzatamente frammentari e illusivi. Mi sembra di dover aggiungere che questi elementi, raccolti dunque solo a scopo di ottenerne delicate e favolose suggestioni plastiche, piuttosto che alle grandi opere della pittura passata, si ricolleghino in relitti deteriori di questa. Quattrocento e seicento, vecchie stampe dimenticate e tele dell'ultimo ordine, litografie d'osteria, sfondi scenici böckliniani ecc. ecc. Tutte queste cose han contribuito a formare una strana pittura, in cui, è impossibile negarlo, gli elementi predetti si trovano curiosamente rivissuti, se non fusi.

In quanto alla cosiddetta *pittura metafisica*, ciò che non vi è di ciarlatanesco o rettorico si riduce a una sorta d'inconscia e confusa nostalgia di certe forme e di certi echi del passato. Tutti conosciamo la vaga suggestione del ricordo di letture e visioni infantili, il misterioso senso d'una statua corrosa in una pigra piazza estiva; l'inesprimibile tragicità promanante da pochi oggetti isolati in una stanza morta. A evocare d'un tratto il nome di Ettore o di Andromaca, di Achille o di Diomede, è facile che si ricada nel primitivo senso avutone da letture e da quadri conosciuti nell'infanzia, e che tali figure, nel subitaneo socchiudersi della memoria, ci riappaiano cariche dei favolosi e incerti significati, con cui prima si presentano alla nostra immaginazione fanciulla, in un'atmosfera insieme paurosa e familiare, al di là d'ogni storica o leggendaria evidenza.

Il pericolo continuo di questa pittura, che pure ha prodotto, con qualcosa di Carrà e di questo De Chirico, alcune opere abbastanza significative, è quello di mancar d'adesione al proprio oggetto, e di non valere più per se stessa, ma solo in cifra, in funzione cioè di una misteriosa «idea» che linee e colori dovrebbero suggerire. Ora l'equivocità di quest'arte non consiste in questo suggerimento, poichè è chiaro che un'opera di pittura è un fatto spirituale, e non si esaurisce nelle linee e nei colori fisicamente intesi. Ma nella mancanza di *necessità* del suggerimento stesso. In altre parole, si tratta di un'arte puramente allusiva, la cui concretezza plastica non esiste che in ragione di ciò ch'essa vuole indicare senza esprimere. Linee e colori possono dirci altra cosa di quella che vogliono dirci. L'idea trascende sempre la materia, che tenta invano adeguarvisi organizzando spersi elementi di pittura classica, che dovrebbero unicamente trasportare sulla tela un indefinito senso dell'immortale nostalgia della loro origine.

Per venire poi all'espressione effettiva di tali intellettualistiche composizioni, è opportuno notare la singolare forza del disegno, che invano tenta incorporarsi nei coloriti rudi e terrosi, quasi di materia dissecata e decomposta. Ma in alcune nature morte, ad esempio in quella rappresentante della pescagione tratta a riva, sotto uno sfondo di marina fantastica, o in quella dell'*anguilla*, certi bianchi e neri rudemente segnati, e certi verdi cupi ed ocre velenose non sono privi di significazioni. Notiamo pure l'astratta fissità degli autoritratti, fissità che, in questa pittura disumana, tien luogo d'espressione psicologica.

SERGIO SOLMI.

Rovetta

Nel salotto di sua madre, la Rovettina, Gerolamo Rovetta non potè fare che gli studi di Telemaco. E Penelope era ordinariotta, rude, piuttosto vuota di vita interiore.

La figura di questo Telemaco che aveva succhiato con la sete dell'età l'amore del lusso e del salotto aristocratico, che sentiva la segreta ambizione dell'*high life* di Milano; dominato dagli strozzini, torbido e malevolo seguace del credo plutocratico, miope, arido; diventato nemico irreconciliabile e cinico di sua madre per la repugnante storia di una eredità — è più viva negli aneddoti e nelle testimonianze di costumi che nei *Disonesti* o nel *Tenente dei Lancieri*. Un libro di appunti e ricordi come *G. Rovetta e la sua famiglia materna* di E. Bevilacqua (Firenze, L. Monnier, 1925) vale a ricostruire questo mondo meglio di un saggio apologetico di Renato Simoni.

Bevilacqua ci mostra Rovetta giovane che vive tra un «vario assortimento di leggerezze umane, di piccole borie, di maldicenze e ipocrisie, di infiniti egoismi, con qualche venatura diafana di bontà». Si fa «poeta» con la superficialità di un filodrammatico e di un corteggiatore d'attrici. Scrivendo per calcolo e per una «frolla borghesia arricchita, ambiziosa, politicante, sfruttatrice del patrimonio avito, avida di piaceri» è più improvvisatore che artista, trito, facilone, senza sobrietà e senza stile.

Rovetta fu un precursore. La «letteratura milanese» erotica, mondana, prosaica, cinica, industrializzata nacque con lui. Egli si arricchì coi libri. Vitagliano e Mondadori sarebbero stati oggi i suoi felici impresari. Raffaele Calzini, Gino Rocca, Salvator Gotta infatti sono i minuscoli epigoni schiacciati dal confronto di un Rovetta più scaltrito e internazionale qual'è Guido da Verona.

Rovetta meritava di vivere in un'epoca più dinamica. Sarebbe stato un conquistatore, il re della *réclame*. Scrive De Amicis che «fu il Rovetta a ideare quegli annunzi, chiamati striscioni, formati da enormi liste di carta impressa di caratteri cubitali, che si attaccano per traverso ai muri e alle vetrine, come tracolle gigantesche, divenuti ora comunissimi». Questa latina genialità imperiale fu sacrificata per la tristezza dei tempi democratici.

Panait Istrati

Per R. Rolland Istrati è un Gorchi dei paesi balcanici. Infatti è un narratore nato, un orientale vagabondo, un meridionale acceso. Dopo vent'anni di vita errante, di avventure straordinarie Rolland lo ha indotto a farsi scrittore. Ne risulta un'arte incomposta, internazionale, esotica, che spiace agli stilisti, e vorrebbe essere sopratutto un documento rivoluzionario, di un'umanità non imprigionata nelle tradizioni.

L'apparizione di artisti suggestivi come Istrati è una battaglia necessaria in ogni secolo, come protesta romantica contro gli accademici del protezionismo provinciale e contro le corporazioni degli scrittori professionisti. Noi lo applaudiamo come combattente anche quando non lo lodiamo per il suo gusto.

Dei tre libri editi dal Rieder il Cecchini ha tradotto per *La Voce* (Firenze, 1925) il primo, *Kyra Kyralina*, che è il più semplice e pacato. «Adriano Zograffi — il protagonista del ciclo — non è, per il momento, che un giovane uomo che ama l'oriente. E' un autodidatta che trova la Sorbona dove può. Egli vive, sogna, desidera molte cose. Più tardi oserà dire che molte cose sono mal fatte dagli uomini e dal creatore....... Egli si permetterà un'altra audacia, quella d'amare, e d'essere, sempre in tutti i paesi, l'amico di tutti gli uomini che hanno cuore».

PILLOLE

Solaria. Raccolta cortese, tuttochè fiorentina, di prosette rondesche. La fa «un gruppo». «Senza un programma preciso». Dice l'annunzio: «Ci siamo avvistati nei caffè». «Per noi Dostoyewski è un grande scrittore». E scrivono così Dostoyewski come Ojetti, non sapendo di *g* aspirati e di *g* gutturali, scrive Sollohub. Si dice che a Firenze i diretti non passino: *Solaria* vi porta ora la *Ronda*. Proteste di Ferrieri: la *Ronda* sono io. E quei di *Solaria*, duri: «La lentezza con cui Vincenzo Cardarelli rivela a sè e agli altri le proprie opere ha qualcosa di necessario e di fatale». Sotto Bragaglia! Per altro in copertina c'è questo cartellone-réclame:

«Tutti gli studiosi, tutti coloro che sono sottoposti ad un intenso lavoro intellettuale hanno la necessità di tenere il proprio organismo in condizioni di poter funzionare regolarmente.

Una cura piacevole, la migliore fra tutte le medicine è rappresentata dal

FERMENTO PURO DELL'UVA».

L'Italiano. Una rivista fascista (Bolognese) che non ripete sciocchezzuole alla Bottai. E' vero che continua a giurare sul vulcano spento Soffici, ed ospita le insigni pacchianerie di Pellizzi e di Pavolini, ma si raccomanda per la spregiudicatezza di Maccari e per gli sfottetti di Longanesi. Per esempio: *Ada Negri, la Enrica Ferri della letteratura. Bisogna far in maniera che Nino Berrini si iscriva alle opposizioni per poterlo poi bastonare.* Vi è anche detto Gobetti è *disitaglianizzato* (sic).